
TEORÍA DEL COLOR EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Su vinculación con la textura y el material

THEORY OF COLOR IN CONTEMPORARY ART Its Connection with Texture and Material

MARÍA CRISTINA BARTOLOTTA

zabalotta@gmail.com

Lenguaje Visual 1B. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 12/04/2017 | Aceptado 05/07/2017

Resumen

El presente escrito reflexiona acerca de los alcances y las limitaciones de la teoría del color en el arte contemporáneo y su vinculación con la textura y el material. No es lo mismo utilizar madera que hierro, telas que papel, hilos que cables o alambres debido a que no comunican lo mismo. La selección de los materiales es una decisión del productor como tantas otras que deberá tomar al momento de realizar una obra: el material utilizado como modo de comunicación. Para poder desarrollar este tema, se analizan dos obras: Gumball Machine (2012), de Augusto Esquivel, y La clase media (2014), de Elisa Insua.

Palabras claves

Teoría del color; colores; textura; materiales; materialidad

Abstract

The present paper tries to reflect on the scope and limitations of color theory in contemporary art and its relationship with texture and material. In order to develop this theme, two works are analyzed, one of them is Gumball Machine (2012) by Augusto Esquivel and the other is from Elisa Insua's The Middle Class (2014).

Keywords

Color theory; colors; texture; materials; materiality



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-SinDerivar 4.0
Internacional.

En las disciplinas de las artes plásticas el tema del color ha sido enseñado, según la antigua Academia Francesa de Pintura, desde una perspectiva que sostenía que de las mezclas íntimas, pigmentarias, del rojo, el amarillo y el azul (llamados *primarios* o *primitivos*), se obtenían el resto de los colores. Partiendo de este sistema, que surge del conocimiento empírico aplicado a la pintura, se origina el llamado círculo cromático tradicional sustractivo RYB (Rojo-Amarillo-Azul, en inglés) que consigue una limitada gama de colores (dado que quedan fuera de este sistema por ejemplo, los colores flúor, los metalizados, entre otros) y sus resultados varían en función de los pigmentos que se toman como primarios. A pesar de su ambigüedad,¹ se sigue utilizando en la enseñanza de las artes visuales y puede ser considerado como el modelo que antecedió al CMY (Cyan-Magenta-Amarillo, en inglés) que, en definitiva, presenta las mismas características que el anterior a fin de cubrir este déficit fue creado el sistema Pantone. Estos métodos fueron inicialmente pensados para la pintura, pero la educación artística pretendió emplearlos en todas las disciplinas.

Una de las preguntas que nos formulamos es ¿qué sucede, por ejemplo, si quisiéramos aplicar este sistema a las disciplinas de las artes plásticas relacionadas con el fuego, llamadas comúnmente *artes del fuego*, como la cerámica, el esmalte sobre metal, la vitrofusión, etcétera? En estas áreas los diferentes esmaltes se presentan en forma de polvo secos, molidos finamente, y para ser aplicados sobre las piezas pueden utilizarse mezclados con agua o secos (según sea el caso). Una vez hecho eso, la pieza es colocada en un horno para cerámica o para metal y, al llegar a su temperatura de madurez o fusión, desarrollan colores y texturas característicos.

La temperatura propia de cada esmalte puede ir desde 800° a 1060° para esmaltes de baja temperatura y de 1160° a 1250° o más para esmaltes de altas temperaturas. Además, necesitan tener una carga suficiente, es decir, la cantidad de esmalte que se coloca sobre la pieza también determina la variación de color. Por lo tanto, podríamos decir que hay una cantidad de factores que hacen que el color pueda variar. Lo expresado sobre estas disciplinas artísticas es tomado a modo de ejemplo a fin de evidenciar que no se llevan adelante mezclas pigmentarias para lograr el color deseado, sino que el desarrollo del color se genera por medio de un proceso químico por el calor. Sumado a todo lo mencionado, el arte contemporáneo plantea, también, la incorporación de materiales no convencionales² y con ello pone en crisis la teoría

¹ Hablamos de ambigüedad debido a que para obtener las mezclas deseadas se debe partir de colores primarios específicos, no de cualquier amarillo, sino del amarillo mediano; no de cualquier rojo, sino del rojo mediano; no de cualquier azul, sino del azul ultramar, y, por ejemplo, la mezcla pigmentaria de estos dos últimos nunca da el violeta correspondiente, pues en la práctica obtenemos un color rojizo que vira al marrón.

² Se entiende por material no convencional a aquellos que están fuera de la convención establecida para el arte en la modernidad. En otras palabras, «se trata de una alteración en la utilización más frecuente de un material en obras fuertemente canonizadas, mediante su sustitución por materiales típicos de otras producciones humanas (industriales, gastronómicas, etc.)» (Ciafardo, Dillon y Medina, 2010: 4).

del color. La enseñanza del círculo cromático es uno de los contenidos más transitados en casi todos los programas de estudios sobre artes visuales, desde una perspectiva tradicional no se repara en estas situaciones, no se plantea una postura crítica, no se interroga al respecto, no se problematiza acerca de su aplicación, de sus limitaciones, de la utilización de los materiales a través de sus colores intrínsecos, etcétera. No tiene una perspectiva contextualizada del color. Al tener en cuenta que todo color es afectado por los colores que lo rodean, por el modo de iluminación, la materialidad, la extensión de superficie y la distancia en que se lo mire, esos factores hacen que se perciba diferente y, además, que no podamos definirlo con toda precisión. Al respecto, Vicenç Furió, en su libro *Ideas y formas en la representación pictórica*, expresa:

Para describir un color deben concretarse sus tres principales dimensiones: el tono, la saturación y la luminosidad. El tono es la clase de color que en el lenguaje corriente se expresa con los adjetivos azul, verde, rojo, etc. La saturación de un color es el grado en que se acerca al color puro del espectro (también puede hablarse de concentración, pureza o intensidad cromática). Y la iluminación es el grado en que se acerca a reflejar la luz blanca (también se puede hablar de intensidad luminica o valor). Advuértase, por tanto, que cuando decimos *verde* tan solo nos referimos al tono pero nada decimos de la saturación y de la luminosidad (1990: 127-128).

Sobre la base de las ideas antes detalladas se desprenden una serie de preguntas: ¿Cuánto aporta el conocimiento de la teoría del color para poder construir obras cromáticas? ¿En qué medida la teoría del color contribuye a la construcción de obras realizadas con materiales no convencionales, teniendo en cuenta que no partimos de mezclas íntimas pigmentarias? Por todo ello, surge el interés de trabajar respecto de este contenido y, para eso, se analizarán dos obras de artistas argentinos contemporáneos: una de ellas, de Augusto Esquivel cuyo título es *Gumball Machine* (2012) y la otra, de Elisa Insua llamada *Clase Media* (2014). Ambos artistas realizan sus producciones con materiales no convencionales y utilizan como elemento para la construcción de sentido el color propio de esos materiales.

En las dos obras que se analizarán a continuación se intentará reflexionar sobre la elección de la materialidad para la construcción de las mismas. El material es el nexo entre el productor y la obra, es el modo de hablar sobre la idea, es la manera en que se establece un diálogo.

El color y la textura como construcción de la obra

Una de las producciones elegidas para analizar es *Gumball Machine*, de Augusto Esquivel [Figura 1], artista argentino que reside en Miami. Esquivel

estudió cinematografía en el Centro Cievyc para la Investigación y Estudio de la Producción de Medios Audiovisuales en Buenos Aires, entre 1997 y 1999. Comenzó su carrera como artista autodidacta en 2009. Él sostiene que «un objeto común utilizado para crear una obra de arte se transforma en algo complicado e intrigante [...]» (Esquivel en Rose Ü, 2013: s/p). Además, explica que se da cuenta de «lo insignificante y pequeño que puede ser un simple botón de costura [...]». Como un átomo en cada molécula cada botón sirve y forma el conjunto» (Esquivel en Rose Ü, 2013: s/p). Por lo tanto, se puede inferir que la metáfora³ está dada por la utilización del material con el que está realizada la obra.



Figura 1. *Gumball Machine* (Máquina de chicles) (2012), Augusto Esquivel

3 «El procedimiento mediante el cual el arte se hace posible es aquel que permite convertir algo en otra cosa, localizando el punto de partida en por lo menos dos imágenes. Este procedimiento es la metáfora [...]. La metáfora trabaja a partir de un paralelismo cualitativo de sus componentes, aunque la semejanza no es su fundamento; en ella hay conciencia clara de no identidad que da cauce a un ente inédito» (Belinche, 2011: 29).

Dicha obra es tridimensional y está realizada con botones sostenidos y unidos por monofilamentos transparentes, esto hace que el espectador tenga la posibilidad de recorrerla y de mirarla desde todos los puntos de vista posibles. Desde una perspectiva contextual, resultan significativos la utilización del color y la textura (cuando pensamos en la textura nos referimos metafóricamente al elemento texturante que conforma la obra y a la percepción que produzca táctil y visualmente). Respecto del primero, se puede decir que hay dos sectores de importancia, uno de ellos se presenta con una paleta policroma con colores saturados (estado de máxima pureza) y colores desaturados al tinte (mezcla de un color con el acromático blanco). Esta elección que hace el productor está vinculada a la temática propia del objeto representado, debido a que hace referencia a los colores utilizados generalmente en los envoltorios de golosinas y, además, a la infancia. Esto se relaciona con lo que expresa Edgar De Santo:

Obviamente, no creo que pueda haber una verdad única acerca del uso de los colores escondida debajo de una gran capa de cuestiones sociales. No confío en una receta, no pienso en absoluto que haya una verdad anterior a un conjunto de normas o acuerdos sociales, sino que lo que se hace con el color se crea en una red de relaciones (2008: 6).

Un segundo sector está trabajado con botones rojos, donde el color se ve saturado y con botones plateados. En la obra se observan agrupamientos por color. Los monofilamentos, con relación al color, se perciben a modo de silencio.

Si tomamos en cuenta el segundo contenido —la textura— y consideramos que su percepción se da a partir de un umbral determinado por la distancia existente entre el observador y el objeto observado, es posible afirmar que, en este caso, el botón deja de verse como tal y comienza a percibirse, por una operación de integración, como elemento texturante. El grupo *u* en el *Tratado del signo visual* hace referencia a esta consideración de la siguiente manera:

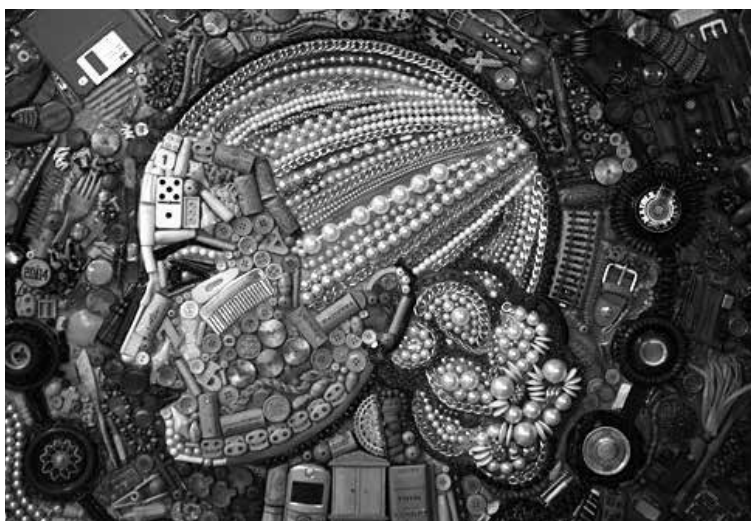
[...] una consecuencia del principio de la distancia crítica: siempre existe un punto de visión en que el espectador puede unas veces percibir una textura como tal —es decir como una pura superficie—, y otras como un conjunto de formas individualizadas (1993: 180).

Asimismo, en la zona de la obra donde están presentes los microfilamentos también se percibe textura, pero en este caso a modo de trama, dado que los elementos texturantes son líneas en el espacio. Es decir, según la ubicación que tenga el espectador con respecto a la obra, el espacio que existe entre un elemento textural y otro cambiará. Esto sucede porque se modifica el punto

de vista, lo que genera que en función de la perspectiva las líneas se vean más próximas entre sí o más alejadas.

El color y la materialidad como construcción de obra

La otra obra es *La Clase Media* (2014), de Elisa Insua [Figuras 2 y 3], artista argentina, economista, graduada del Instituto Di Tella. Trabaja sus producciones en bidimensión (el espectador tiene solo un punto de vista para su observación), utiliza materiales y objetos de descarte pero que tienen la característica de ser usados y de estar en muy buen estado. En una entrevista que le hacen en el diario *Tiempo Argentino*, la autora explica: «Son cosas que en algún momento alguien compró porque las deseó y tiempo después, cuando aún sirven, las descartan» (2014: contratapa). Metaforiza respecto de nuestros hábitos de consumo.



Figuras 2 y 3. *La clase media* (2014), Elisa Insua

Inusa toma, en este ejemplo, el billete de cien pesos argentinos de curso legal y lo resignifica, llevándolo a gran escala y aplicando la técnica de *collage*. Lo reconstruye con diferentes objetos de uso femenino agrupándolos y ordenándolos de acuerdo al color, el brillo y la forma. Podríamos decir que ambos artistas utilizan para la construcción de sus obras materiales no convencionales; la producción se construye dialécticamente entre la materialidad y el concepto, de donde resulta la forma. Los objetos contienen memoria, historia, cotidianeidad. Con relación a esto, Patrica Medina, Margarita Dillon y Mariel Ciafardo, en el texto *Consideraciones sobre materiales no convencionales*, expresan:

El arte contemporáneo se nutre de este acervo cultural y, desde allí, desautomatiza la tradición operativa, proponiendo nuevas posibles estrategias compositivas en la utilización de los recursos (sean estos vinculados a soportes, técnicas, herramientas, sistemas de representación, etcétera) (2013: 2).

Dentro de la obra, la artista trabajó el color en tres sectores bien definidos. En el primero, que es el más luminoso desde el punto de vista cromático, se distingue el amarillo como más puro y utiliza elementos desaturados al tinte (mezcla de un color con blanco); en ese sector aparece el símbolo de la justicia y el número de serie del billete en un valor lumínico mucho más bajo (oscuro) y en el extremo hay una banda construida en colores que abarcan azules y violetas. En el segundo, el sector central, podemos ver colores que se relacionan con la naturaleza, como verdes y naranjas; combina colores fríos y cálidos, cuya característica fundamental es que son puros, saturados. En el tercero se observan elementos con colores quebrados, que son un tipo de desaturación que consiste en la mezcla de dos colores opuestos complementarios en el círculo cromático, lo que genera distintos tipos de marrones.

En función del color que predomine en la mezcla, los colores quebrados pueden ser más fríos, más cálidos, más luminosos, etcétera, cuando esta identidad cromática no se puede definir se los llama neutros. Asimismo, vemos en un primer plano el rostro de una mujer que también está en el billete de uso cotidiano, que por sus características físicas, su peinado y todo el bagaje de conocimiento a nivel social e histórico que tenemos, representa a Eva Perón envuelta en un halo mucho más luminoso que el resto de la zona su cabellos que se encuentra construido con perlas de diferentes tamaños y cadenas doradas, lo que hace que se pueda inferir la importancia y la distinción de la figura. En esta obra también se ve textura, pero a diferencia de la analizada anteriormente no hay un único elemento que se repite, sino que son varios y de diferentes formas que en su conjunto constituyen una textura visual.

A modo de cierre

Podríamos decir que en los trabajos analizados, más allá de la intencionalidad que pueda tener cada artista, la aplicación del color se distancia notablemente de lo que sostiene la teoría del color. En las obras no hay mezclas pigmentarias, sino que en ambos casos se utiliza el color propio de los materiales. Sin embargo, cabe señalar que cuando se hace mención a los colores desaturados, quebrados, opuestos complementarios, por ejemplo, estamos haciendo alusión a la terminología propia de la teoría del color, pudiendo afirmar que esta nos aporta un amplio vocabulario técnico. Asimismo, se considera que para poder tener una postura crítica respecto a dicha teoría es fundamental conocerla y analizarla en profundidad.

El color está íntimamente relacionado con la cualidad que poseen los materiales no convencionales que son los que utilizaron estos autores para producir las obras analizadas y, por supuesto, la manera en que incide la luz sobre ellos.

A partir del análisis de las obras presentadas, podríamos afirmar que en el proceso de producción hay una relación dialéctica entre la materialidad y el concepto de la cual deriva la forma. Principalmente en el arte contemporáneo, cada obra, a través del color o de otros contenidos visuales, establece su propio carácter. No es posible, entonces, atribuir un significado fijo a un contenido que generalice su impacto en el espectador, sino que debemos tener en cuenta su contexto.

Referencias bibliográficas

- Belinche, Daniel (2011). *Arte, poética y educación*. La Plata: Facultad de Bellas Artes.
- De Santo, Edgar (2008). *Acerca del estudio del color y su poética. Un ensayo introductorio* [Apuntes de cátedra]. La Plata: Lenguaje visual 1B. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.
- Furió, Vincent (1990). *Ideas y Formas en la Representación Pictórica*. Madrid: Anthropodos.
- Groupe u (1993). *Tratado del Signo Visual*. Madrid: Cátedra.
- Medina, Patricia; Dillon, Margarita y Ciafardo, Mariel (2013). *Algunas consideraciones sobre materiales no convencionales* [Apuntes de cátedra]. La Plata: Lenguaje visual 1B. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Referencias electrónicas

- Ciafardo, Mariel (2010). «¿Cuáles son nuestras Sirenas? Aportes para la enseñanza del lenguaje visual». *Revista Iberoamericana de Educación*, año 2 (52), [en línea]. Consultado el 4 de agosto de 2017 en <<http://rieoei.org/3568.htm>>.
- Rose Ü (2013). «Con hilos y botones» [en línea]. Consultado el 15 de mayo de 2017 en <<http://revistapaaxsound.com/con-hilos-y-botones.html>>.
- Tiempo Argentino. (2014). «Una metáfora sobre el consumo» [en línea]. <<http://www.elisainsua.com/press/Nota%20en%20Diario%20Tiempo%20Argentino%20-%20Elisa%20Insua%20-%20Diciembre%202014.JPG>>.